



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 2, número 1, abr. 2013

A “ANUNCIAÇÃO” E O “ENCONTRO” DE MIRA-CELI NA LÍRICA FINAL DE JORGE DE LIMA



THE “ANUNCIAÇÃO” AND THE “ENCONTRO” OF MIRA-CELI THE END LYRIC OF JORGE DE LIMA

Luciano Marcos Dias CAVALCANTI
UNINCOR-UNESP-Ar, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)

RECEBIDO EM 26/10/2012 • APROVADO EM 01/12/2012

Abstract

We intend to study in this text the strong presence and the importance of the muse “Aiming” in the final poetry of Jorge de Lima. Situation that shows the intense mark of the myth in the poetical limiana for the constant attendance of the memory, the Christian mysticism and the oniric in the construction of the final poetry of the alagoano poet.

Resumo

Pretendemos estudar neste texto a forte presença e a importância da musa “Mira-Celi” na poesia final de Jorge de Lima. Situação que mostra a intensa marca do mito na poética limiana pelo comparecimento constante da memória, do misticismo cristão e do onírico na construção da poesia final do poeta alagoano.

KEYWORDS: Myth. Mira-Celi. Final poetry. Jorge de Lima.

PALAVRAS CHAVE: Mito. Mira-Celi. Poesia final. Jorge de Lima.

Texto integralⁱ

Após a sua segunda fase, de poesia descritiva, clara e simples de cunho regional, representada pelos livros: *Poemas* (1927), *Novos Poemas* (1929), *Poemas Escolhidos* (1933) e *Poemas Negros* (1947), Jorge de Lima passa a construir seus versos de forma penetrante, ou seja, o autor valoriza o “por dentro” do poema, opondo-se à descrição da coisa observada, dos acontecimentos ou cenas que a memória reteve. A palavra passa a ser o elemento privilegiado do poema.

Um dos mecanismos que Jorge de Lima utiliza em sua expressão poética é o da fragmentação e recomposição do real em uma nova imagem, recurso iniciado em *Tempo e Eternidade* (1935) e em *A Túnica Inconsútil* (1938) e mais bem caracterizado em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (1943), aspectos que o leva a estar cada vez mais próximo do hermetismo característico do *Livro de Sonetos* (1949) e de sua criação máxima, *Invenção de Orfeu* (1952).

Anunciação e Encontro de Mira-Celi é considerado um livro singular em toda a literatura brasileira, isto se dá, muito provavelmente, pela mistura da poesia com a prosa poética constante no livro, por conter uma gama enorme de imagens complexas, por se relacionar com o misticismo religioso e com a visão mítica do mundo. Mistura que torna o poema um mistério. Hermético até mesmo para seu criador, que perguntado por uma professora americana sobre o sentido de Mira-Celi, prefere dizer:

Não procuremos exegeses a muitas respostas de Mira-Celi, pois é tida como sonâmbula, e pode, devido a qualquer impertinência, perder-se de todo, embora, reapareça inexplicavelmente em toadas as solidões ou em quase todos os delírios da febre. Então ide devagar, pé ante pé, porque não estais só, e se conseguirdes galgar esta escadaria que começa sobre vossa cabeça, alcançareis algumas noções, qualquer certeza, um encontro talvez. Pode toda esta mágica se romper, entretanto, como uma bolha; circundai cauteloso, ficai perplexo para que os últimos tetos não desabem sobre vós. (LIMA, 1958, p. 502).

Evidenciado o caráter hermético do poema pelo próprio poeta, por meio de seu depoimento, também é assim que se pode observar metalinguisticamente em seus versos: “Algum sacerdote antigo já nos tinha visto, por acaso uma noite,/ e morreu sem nos decifrar (...) imenso e misterioso poema sempre por terminar” (poema “2”). Alguns esclarecimentos sobre um possível significado da musa Mira-Celi é dado em *Nota Preliminar* ao poema, pelo próprio poeta:

Ainda menino, encontramos-nos durante uma convalescença, depois em outras, em outros depois, em momentos que não posso precisar (...) vi-a debruçada sobre mim com seus olhos tão longínquos que parecia vir da eternidade (...) havendo constelações, ela aparece desgarrada, ainda úmida das marés noturnas (...) contra a proibição do meu horóscopo, que assegura: “hás de encontrá-la sempre na vida, mas sem saberes quando ela chega ou se vai”. (LIMA, 1958, p. 501).

É pelo próprio poema número “2”, que sabemos que Mira-Celi é o motivo de sua poesia: “Tu És, ó Mira-Celi, a repercutida e o leitmotivo/ que aparece ao longo de meu poema.” Ela é a musa que inspira o poeta a escrever seus poemas, representa o movimento perpétuo da vida, como também se transfigura em outras musas de sua poética.

Pouca gente encontrará a chave desse mistério.
E os olhos que perpassam através de tantos poemas que não
findam e que se transformam de momento a momento,
não compreenderão o movimento perpétuo
em que nos perseguimos e nos superpomos.
Outras vezes ainda, as minhas mãos são um disfarce de ti,
escrevendo tua história ou me sustentando a face.
Ora pareces marcha nupcial; és, no entanto, elegia.
Ora és sacerdotisa, musa, louca, pastora ou apenas ave.
Dei-te diversos nomes, para que ninguém te acompanha.
Quase sempre te transformo, para te distribuir.

Mira-Celi também é ubíqua, disposição que mostra o rompimento com o tempo cronológico e com o espaço objetivo no poema, expressão do desejo do

poeta de buscar um tempo mítico, em que o passado, o presente e o futuro encontram-se em um lugar ilimitado e arquetípico. Assim o vemos no poema número “1”: “O inesperado ser começou a desenrolar as suas faixas em que estava escrita a história da criação passada e futura./(...) Era preciso ir à eternidade: ele já se encontrava nela”. Acrescenta-se ao rompimento do tempo e do espaço ordinário no poema à multiplicidade do poeta, que encarna, como a Trindade cristã, a figura de três pessoas em uma. Isso quer dizer que mesmo o poeta sendo múltiplo, caráter exemplar da poesia moderna que se dá pela despersonalização do poeta, ele é uno: “O inesperado ser tinha taras humanas; mas a sua rota se dirigia às Três Pessoas Eternas e Unas no imenso Deus que o recobria com esta aparência./Senhor, meu corpo é genérico; e por que me crucificaram?”. Cristianamente, o poeta parece buscar a totalidade da humanidade, representado por um ser multifacetado em um grande corpo místico que preserva os valores do tempo da criação cósmica e da infância da humanidade: “A abundância de faces que se sucediam ininterruptamente em sua cabeça criou a lenda de que ele era mágico; mas seu rosto permanecia absolutamente infantil;”.

Anunciação e Encontro de Mira-Celi já prenuncia a acentuada dimensão transformadora da poesia de Jorge de Lima, que se realizará plenamente em *Invenção de Orfeu*. Assim corrobora o seu poema “58”:

Nós os poetas, dentro da morte e libertados pela morte,
somos os grandes alquimistas, os únicos achadores da pedra filosofal,
porque nos transformamos a nós próprios
em périplos verdadeiros e imperecíveis.
Já possuímos todos os fios em nossas mãos,
e ordenamos com sabedoria nossos próprios avanços
e as pausas dentro de todas as distâncias
que correspondem a mesma órbita divina.

.....

Libertamo-nos com os quatro Evangelhos,
Encerramos a visão ubíqua dos quatro pontos cardiais
Representamos os quatro elementos,
Formamos a superfície do cubo em que se assentam as Três Pessoas Eternas.



É visível, neste poema, a busca da eternidade pelo poeta. O alcançar da eternidade só será realizável pela poesia e através de Deus. É modelar o símbolo da eternidade do poeta por meio da sua qualificação pelo termo “périplos”, que está diretamente relacionado à viagem de circunavegação da Terra, de onde se parte de um ponto e se volta ao mesmo ponto de partida. O que, metaforicamente, traz um sentido de circularidade e de eternidade ao poema, sem começo e fim. É o que também confirma a visão ubíqua, totalizadora (pelos quatro pontos cardeais do planeta) e a multiplicidade e eternidade do poeta representada pela trindade cristã: “Encerramos a visão ubíqua dos quatro pontos cardiais/ Representamos os quatro elementos,/ Formamos a superfície do cubo em que se assentam as Três Pessoas Eternas.”

O poema “23” relacionará a figura da musa ao mar relacionado ao ventre da mulher, um claro símbolo da fecundidade e da origem da vida em seu sentido primordial (de antes mesmo do nascimento), em um desejo de encontro com a origem e/ou a eternidade.

Uma das minhas solidões repousa no lácteo mar de seu ventre;
mas os olhos dos pastores e dos nautas
sempre se alimentam dela.

.....

Na verdade é apenas uma constelação cristã
formada nos primeiros dias,
com a aparência de cisne, de chama ou de duna
em que se ostenta um de meus horizontes.
Ela aspira a vida eterna, meu Deus!

É mesmo o sentido de esperança e de vida que todo o poema perpassa. A ausência da musa significa a negação da vida e da esperança. Portanto, a invocação de Mira-Celi é o próprio chamado para vida e para a criação. Assim podemos notar no poema “3”:

Há necessidade de tua vinda, Mira-Celi:

Milhares de ventres virginais te esperam
Através de séculos e séculos de insônia!

.....
Quando vieres, as árvores ocas darão flores,
O teu esplendor acenderá pela noite dormente
Os olhos entreabertos dos semblantes amados.

Mira-Celi significa a inspiração oferecida ao poeta – é pela inspiração dada pela musa e pela graça divina que o poeta cria –, sem ela o poema não existiria. No fragmento do poema “5”, vemos:

Sobre o meu ombro, ditas-me tuas palavras ocultas,
enches minhas vigílias,
sinto-te docemente respirando
nos objetos familiares do meu quarto,
ouço em torno de mim teu harmonioso passo;
vejo-te debruçada sobre a cadeira em que escrevo;
certa vez, minha mão estacou ao gravar uma blasfêmia;
foi tua mão breve que susteve esta pata do demônio
Vista-me e assiste-me de teu imenso domínio
teu furtivo olhar com que enches meus silêncios.
Por tua doce vontade, os meus pulsos são harpas.
Por teu simples convite, pertenço às tuas origens divinas.

Este livro, tão singular em nossa literatura, nos revela muito, como dissemos, do que virá adiante na poética de Jorge de Lima. É mesmo uma preparação anunciada para a elaboração de *Invenção de Orfeu*, que se torna evidente nos versos: “Os grandes poemas ainda permanecem inéditos” (poema “4”); “Os grandes poemas começam com a nossa visão desdobrada” (no poema “56”). Chama a atenção também seu caráter circular, no sentido de que seu primeiro e o último poema começam da mesma maneira como se um fosse continuidade do outro: “O inesperado ser começou a desenrolar as suas faixas em que/estava a história da criação passada e futura.” Situação que corrobora com que

dissemos anteriormente sobre o poema “58”. Esse aspecto demonstra o desejo, expresso nos dois poemas (*Anunciação e encontro de Mira-Celi* e *Invenção de Orfeu*), do rompimento temporal e do encontro do poeta com a eternidade.



O tempo presente vivenciado pelo poeta passa por tormentas por causa da presença da guerra e do fascismo. Ao focalizar o aspecto social o poeta dá vazão ao seu espírito humanista e cristão. No entanto, este caráter “participante” não quer dizer que para ele, a poesia deva ter apenas fins utilitários, pois se os tivesse, deixaria de ser poesia. Ao adotar uma perspectiva “revolucionária” e renovadora para poesia o poeta assume a missão de, em meio à decadência geral do mundo, trabalhar para restaurá-lo, porque “é dever do poeta recompor tudo.” (LIMA, 1958, p. 75). Assim, o papel da poesia em face dos sofrimentos humanos pós-guerra é “elevar o nível dos corações, projetar as nossas mãos para consolar o distante companheiro aturdido pelas decepções da vida nos quatro pontos cardeais.” (LIMA, 1958, p. 72). Desse modo, a poesia, no parecer de Jorge de Lima, recebe uma função importante no sentido de influenciar positivamente o mundo e até mesmo tem o poder de salvá-lo. (LIMA, 1958, p. 96).

Essa postura de Jorge de Lima contrapõe-se a concepção de que a poesia não deve tratar de questões sociais porque correria o risco de cair no panfletário e, por conseguinte, não se realizar como obra de arte. O poema “39” denuncia com uma linguagem extremamente moderna, expressa por sua fragmentação e imagens perturbadoras, sua perplexidade com a guerra:

Em nome de Mira-Celi,
levantai-vos soldados caídos para sempre na luta, desde Abel até hoje.
Não deveis quedar-vos sob os húmus das mesopotâmias,
é tempo de despertardes,
de acordar-vos de vosso sono milenar nos outeiros sagrados!
Em nome de Mira-Celi, acordai, soldados caídos nas guerras:
é tempo de abandonares estes imensos campos cobertos de cruzeiros
ou as valas anônimas em que misturais vossos ossos;
é tempo de afastar os eternos gelos em que haveis mergulhado lutando;
é tempo de estraçalhar brancas mortalhas de neve
em que aliviais as queimaduras da pólvora;

os vossos cavalos cegos ou mutilados vêm alta noite relinchar dentro da
ventanias;
acalmai vossos corcéis;
vinde com eles que é tempo de despertar.

Poucos poetas conseguiram enfrentar esta tarefa e alcançar êxito, caso exemplar em nossa literatura é o de Carlos Drummond de Andrade com *A Rosa do povo*, de 1947. Num período próximo a feitura desses versos importantes poetas brasileiros, como o próprio Drummond (“Carta a Stalingrado”), Cecília Meireles (“Jornal, Longe”), Murilo Mendesⁱⁱ (“Aproximação do Terror”), entre outros, também estavam escrevendo poemas relacionados ao contexto histórico-social da época, em que ocorriam mortes, massacres e destruição por causa da Segunda Guerra Mundial. Jorge de Lima soma-se a estas vozes no sentido de repudiar, em sua poesia, os acontecimentos históricos recentes. Esse aspecto é também demonstrado pela tentativa de “reencantar” o mundo, no sentido de que o poeta pretende fazer sobreviver a poesia nesse mundo caótico.

A linguagem onírica utilizada por Jorge de Lima para representar o mundo moderno vem de longa data. Podemos encontrar na linguagem lírica inúmeras referências ao sonho como um estado espiritual que proporciona ao poeta uma espécie de elevação da alma, de perfeição instintiva, de beleza ou de liberdade criativa em que nossas imaginações e paixões não estão presas a nenhum tipo de amarras: moral, social, etc.

A poesia moderna da metade do século XIX e meados do século XX se relacionará de maneira estreita ao onirismo. Para isso, ela não tratará descritivamente os seus assuntos, conduzindo-nos ao âmbito do não familiar, através de deformações e estranhezas. De acordo com Hugo Friedrich,

a poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – observou-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica –

sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. (FRIEDRICH, 1991, p.16-17).



Dessa maneira, a lírica moderna trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito; a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas, a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável. Assim,

na lírica, a composição autônoma do movimento linguístico, a necessidade de curvas de intensidade e de sequências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. Pois o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças tanto exteriores como interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objetivo comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente. (FRIEDRICH, 1991, p. 18).

Por estas características a poesia moderna se apresenta como de difícil compreensão, em que a surpresa e a estranheza se tornam seu conceito. Notoriamente é uma poesia que “não espera ser compreendida” e que não encerra um significado “que satisfaça um hábito do leitor”, no dizer de Eliot. A interpretação possível desses textos segue “enfim, a pluralidade desses textos, na medida em que ela própria se insere no processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas, conduzindo fora ao aberto”. (FRIEDRICH, 1991, p. 19). Nesse sentido, a lírica moderna renuncia a ordem objetiva e a lógica para se colocar ao lado de outra característica marcante: a magia. Esta se apresenta no texto poético principalmente através de sua potencialidade sonora e dos “impulsos da palavra”, características estas que não caberiam na reflexão planejada.

Consciente do hermetismo da poesia moderna, Jorge de Lima busca em sua poesia não uma apreensão superficial ou obscura, mas o desejo de se comunicar com os outros, torná-la ao mesmo tempo “linguagem poética do poeta” e “comunicável”: não esquecendo que os poetas também, como lhes adverte T. S. Eliot, devem saber comunicar aos outros a sua poesia e não sobrecarregá-la de tal obscuridade que se torne incompreensível. (LIMA, 1958, p. 73). Jorge de Lima se insere dentro da tradição moderna metalinguísticaⁱⁱⁱ, na qual a própria poesia se

explica. Apela também para o plano da intuição, para que o leitor possa absorver um possível sentido do poema. Nessa perspectiva, o leitor de sua poesia terá que ir além do pensamento racional para “compreender” seu poema, utilizando-se da intuição e do sentimento. O “esfacelamento da sintaxe” e a “dissipação da imagem” presentes na poesia limiana exigem uma leitura mais apurada, pois seu leitor terá que estabelecer uma espécie de leitura dupla exigida pelo próprio texto, maior que a simples observação do plano mimético. Esse aspecto revela também, como ocorre com Rimbaud, segundo afirma Walter Benjamin, um tipo de atitude moderna da poesia que se apresenta como “respostas adequadas de uma consciência de criação às voltas com as inadequações de relacionamento entre poeta e sociedade.” (BARBOSA, 1986, p. 19).

A lírica moderna não almeja a cópia do real, mas sim a sua transformação. Para isso, o poeta utilizará do sonho e da fantasia, caminhos mais favoráveis para elevar sua capacidade criativa. De acordo com a teorização de Baudelaire, apontada por Friedrich, de que “a fantasia decompõe (*decompose*) toda criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior, da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo.” (apud FRIEDRICH, 1991, p. 55). Assim, a aspiração anterior à cópia é contraposta à fantasia e ao sonho, proporcionando o enriquecimento e aumentando imensamente a possibilidade criativa do artista moderno. E é a partir desse processo desenvolvido por Baudelaire de “incalculável importância”, como observa Friedrich, – que o próprio poeta expressou numa conversa que: “Desejaria prados pintados de vermelho, árvores pintadas de azul” – que Rimbaud e os artistas plásticos do século XX construíram suas obras.

É com esses recursos, principalmente vinculados ao onirismo, que a imagem na poética moderna, e especialmente a surrealista, vai se apresentar de forma renovada. Comumente, na poética tradicional, a imagem tem como característico de sua construção a similitude entre seus termos de comparação. Na imagem surrealista, de forma contrária, sua formação (criação) se dá através da dessemelhança, ou seja, através da aproximação de duas realidades distantes. Desse modo, ao construir suas imagens os artistas surrealistas transgridem a ordem natural das comparações, provocando um choque intenso na sua linguagem – o que nos leva a percorrer os caminhos do sonho e da imaginação.

É a partir dessa perspectiva que a poesia moderna trabalhará a imagem em sua criação poética. Portanto, uma poesia imagética como esta, em que uma gama enorme de elementos que em épocas anteriores à modernidade raramente eram associados (relativamente presente em poucos poetas como Gongora, Baudelaire e Rimbaud – quero dizer, não era uma prática corrente na literatura), aumenta em muito a possibilidade criativa da utilização da metáfora pelos poetas modernos. No dizer de Hugo Friedrich, a metáfora é o “meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna” (FRIEDRICH, 1991, p. 206), e ela não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos: “Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem...”. (FRIEDRICH, 1991, p. 207). Nas palavras de Reverdy “a imagem é uma criação pura do espírito” e é “próprio da imagem forte ter nascido da aproximação espontânea de duas realidades muito distantes de que só o espírito percebeu as relações” (apud RAYMOND, 1997, p. 249). Nessa perspectiva, querer traduzi-las é o mesmo que matá-las.

Outro procedimento técnico utilizado para a formação da imagem pela arte moderna é a *collage*, técnica proveniente dos *papiers collés* cubistas, que basicamente consiste em aproximar duas realidades diferentes num plano que não lhes eram próprios, provocando uma imagem inusitada, diferenciada do corriqueiro e do lógico; próxima ao mundo do sonho. Em um processo análogo à colagem surrealista; no Brasil, Jorge de Lima praticou o que aqui se denominou de fotomontagem. O seu livro *Pintura em Pânico* (1943) produziu grande interesse por parte de alguns críticos, como é exemplar o caso de Mário de Andrade e de Murilo Mendes, seu prefaciador. O primeiro, de forma entusiasta, associou a fotomontagem ao jogo lúdico da brincadeira infantil e explicou o seu processo de criação: “A fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar.” (ANDRADE, 1987, p. 9). Murilo Mendes caracterizou o processo da feitura da fotomontagem como “uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento”, também associando-a à infância. A fotomontagem “Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo. Liberdade poética:

este livro respira, a infância dá a mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobrem parentesco próximo ao folhearem um álbum de família.”(MENDES, 1987, p. 12).

Dessa forma, a construção da fotomontagem está associada à combinação dos elementos escolhidos pelo poeta e não apenas na eleição de um elemento complexo isolado por ele. Assim, o fotomontagista tem em suas mãos uma técnica de forte criação imagética, a partir da união de elementos muitas vezes simples que por causa de sua combinação inusitada se tornam extraordinários, fornecendo uma atmosfera mágica, muitas vezes enigmática e até mesmo insólita – o que nos dá a sensação de estar em contato com uma imagem nova.

O uso da fotomontagem feita por Jorge de Lima o associa ao Surrealismo. É facilmente reconhecível a influência, no poeta, de significativos artistas dessa tendência estética como De Chirico (com suas paisagens insólitas e misteriosas, seus manequins, arcadas e pirâmides), Max Ernst (e suas colagens), Salvador Dalí (com suas imagens misteriosas e de subversão do tempo convencional com seus relógios maleáveis) e como apontou Murilo Mendes, de *La Femme 100 Têtes*, motivadora das montagens, e as leituras de Freud e Jung, que apontam para a criação desse mundo onírico na obra limiana. Otto Maria Carpeaux, em introdução a *Obra Poética* de Jorge de Lima, organizada por ele, dizia que quando “as palavras já não pareciam capazes de exprimir tudo aquilo que o poeta [Jorge de Lima] pretendeu dizer, recorreu ao recurso da fotomontagem” (CARPEAUX, 1949, p. VII).

É bom lembrar que as fotomontagens de *A pintura em Pânico*, publicadas em 1943, foram, em sua grande parte, compostas três a quatro anos antes. Isto quer dizer que foram realizadas em plena *Segunda Guerra Mundial*. Diante disso, mais que uma simples técnica artística, a fotomontagem pode ser considerada uma expressão da vida moderna fragmentada, múltipla e caótica de uma sociedade esfacelada pela guerra. Soma-se a isso, o início das crises depressivas pelas quais o poeta passara no final dos anos trinta. Não é difícil perceber essas intensas perturbações que passam tanto o poeta quanto o mundo nas várias fotomontagens do livro – seres humanos com membros deslocados de seus locais originais, mulher fera, cabeças sem corpos, esqueletos suspensos no ar, etc. – assim como em algumas de suas legendas: “A paz das famílias”, “As coisas começam a engordar, suando dentro de certo ar de luxúria”, “Pois sempre desejávamos a paz, a paz

dentro de um saturno diário”, “Será revelado o final dos tempos”, “O anunciador da catástrofe”, etc.

A importância do procedimento da montagem para obra poética de Jorge de Lima é clara e se mostra fundamental para construção da imagem em sua poesia. O poema “10” de *Anunciação e encontro de Mira-Celi* é, nesse sentido, exemplar. Em imagens fantásticas referentes à inspiração ligadas a graça divina e ao mundo primordial, que decompõe o poeta numa multiplicidade gigantesca: “prisma” de “mil tentáculos” (ou vértices). Absorve os elementos primordiais da natureza: “ar”, “fogo”, “água” e “terra” e em um momento extraordinário e essencialmente mítico que ocorre apenas “De mil em mil anos”, capaz de fazer renascer o poeta que vive em um mundo soterrado por mazelas, mentiras, guerras, etc., para o tempo primordial da criação. É por meio desse poder consentido pela graça divina que a “fala de Mira-Celi” pode recompor este mudo como que o originário.

Recebo minhas arestas cubo de Deus,
a luz primordial que me decompõe em prisma.
Emito de todos os meus vértices cem mil tentáculos
para beber o ar, para sorver o fogo, para sondar as águas
e arrojá-me na terra como um raio.
De mil em mil anos o pássaro de Deus roça-me as suas asas
e incorpora-me à sua eternidade;
e eu floresço de novo na perenidade de seu sopro.
.....
Havendo-me soterrado os areais,
o sopro de meu Senhor me desenterrou, como o primeiro dia.
Então, o mar veio gemer aos meus ouvidos;
e, quando as marés me bramam sobre o rosto,
espelho à superfície das águas
a fala de Mira-Celi para fecundar o mundo.

Anunciação e encontro de Mira-Celi intensifica e evidencia a influência do surrealismo na poética limiana, como também é flagrante a preocupação religiosa e seus elementos litúrgicos no poema. Nesse sentido, o sonho, como recurso à

criação poética, será valorizado de maneira a dar acesso ao inconsciente e aos mistérios do mundo; o poético e o sagrado caminharão juntos de modo que estas características enriqueçam cada discurso mutuamente. Mas a união entre religião e poesia não busca trazer para lírica de Jorge de Lima nenhum dogma religioso que a aprisione numa armadura teológica. O que parece ocorrer é que o poeta se utiliza da semântica religiosa com seu tom rebuscado, adicionado às imagens extraordinárias para trazer para sua poesia, de forma transfigurada, o caráter do sagrado. A criação poética em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* estará intrinsecamente ligada à inspiração (Mira-Celi é a musa que inspira o poeta) e à busca do sagrado. Mas, também constituirá uma relação profícua com a estética surrealista, já que, como vemos no poema “30”, o poeta se relaciona com o mundo noturno, o onírico e o fabuloso, propiciando à imaginação a magia e a inspiração.

Acontece que uma face
alta noite vem juntar-se
à minha face. Magia:
ela penetra em meus lábios,
em minha frente, em meus olhos,
e eu não sei se é a minha face
ou se é a face do meu sono
ou da morte. Ou quem dirá?
Se de alguma criatura
composta apenas de face
incorpórea como o sono,
face de Lenora obscura
que penetra em minha sala
e do outro mundo me espia.

Atrelado a este sentido, o sonho também apresentará o significado mais comum, o de esperança. No poema “12” a esperança está associada às pessoas simples e puras (os navegantes, as donzelas e os pastores).

Estai alerta: de súbito ela se tornará visível.

Estai alerta, portanto, desde o amanhecer do dia.
 é Mira-Celi que vem para viver convosco!
 navegantes julgarão estar vendo um navio fantasma,
 enquanto as donzelas sonharão com seus gêmeos futuros,
 e os pastores com seu cordeiro desaparecido.
 Mas é apenas Mira-Celi que se torna visível.

Outro sentido importante relacionado ao ambiente onírico presente em Mira-Celi nos remete a uma ligação intrínseca entre sonho e poesia. No poema “11”, a musa será equiparada à poesia.

Em tua constelação, várias de tuas irmãs não existem mais,
 (melhor fora que nunca houvessem nascido)
 desertaram de teus outonos, Mira-Celi;

.....

Apenas os teus sonhos nos povoam de poesia
 e o teu ressonar é a nossa terrena música
 Alta noite despertas, doce Musa sonâmbula
 readormeces depois: explodem ódios no mundo

.....

é preciso que acorde, grande Musa, esperada

A fragmentação e a recomposição do real em uma nova imagem na poesia de Jorge de Lima, no qual a associação de elementos inicialmente opostos ou contraditórios é usada para trazer uma nova imagem, expõe o caráter de criação pura no poema, na medida em que suas construções imagéticas se afastam das comparações de elementos semelhantes e passam a aproximar os elementos díspares, criando um novo tipo de imagem inesperada e válida por si mesma. É importante frisar que esta pretensa “poesia pura” limiana se distancia da concepção tradicional dada a este gênero em que a criação poética se dá na tentativa de construir um poema livre de um conteúdo sentimental, oratório, conceitual, expressivo.

O poeta se distanciará, portanto, das características dessa modalidade de poesia, em que os escritores praticavam a chamada “a arte pela arte”, isto é, a arte como divertimento, a cultura da pura beleza ou da poesia como construção apenas racional, feita através do trabalho metódico, sugerindo a imagem do poeta como apenas uma espécie de ourives do verso. Para Jorge de Lima a poesia é um dom: “Há poetas que fazem da poesia um acontecimento lógico, um exercício escolar, uma atividade dialética. Para mim a Poesia será sempre uma revelação de Deus, dom, gratuidade, transcendência, vocação” (LIMA, 1958, p. 64). Desse modo, o caráter puro da poesia praticada por ele se aproximará da dos poetas que praticavam a “poesia pura” associada ao misticismo, à magia e à forte criação metafórica, que de acordo com Croce,

não se satisfazem com esta maneira de divertirem-se e divertir os outros e querem, ao contrário, aprofundando-se em si mesmos, atingir a Alma universal e perder-se nela como místicos mais orientais que europeus, renunciando a qualquer efetivo operar e fazer, que parece-lhe dualista ao romper, com a distinção, a inerte unidade. Participando desses supra-realismo, misticismo, orientalismo, ocultismo e magia, o poeta puro faz-se grave e sério, e assim aparece aos que o observam, de tal maneira que a sua pessoa parece mergulhada em mistério, sua fronte coroadada com um nimbo, sua palavra soa como profética em obscuras acentuações ou mediante o silêncio prudentemente distribuído – admiráveis inovações no mundo e, um todo caso, uma nova maneira de sentir o mundo e comportar-se diante dele. (CROCE, 1967, p. 69).

Essa combinação de elementos imprevistos feita por Jorge de Lima, ao tentar elaborar a ideia de criação artística “pura”^{iv}, caracteriza seu desejo de construir um estado em que a poesia se realize de uma nova forma, diferente das existentes até então. Juntando a isso o desejo religioso do poeta de reencontrar a origem, isto é, o tempo anterior à Queda, temos uma clara tentativa de reconstrução do “Tempo Perdido”, já que o presente é indesejável e dentro de uma perspectiva utópica e cristã representa o plano divino da salvação. Dessa maneira, a poesia praticada por Jorge de Lima carregará consigo, conforme a caracterizou Alfredo Bosi, o caráter de resistência. O poeta opõe-se ao discurso das ideologias dominantes, perante as quais o escritor moderno se levanta e resiste à harmonia aparente do mundo. Na perspectiva do crítico, a lírica contemporânea surge como

um grito de resistência a quem o poeta confere um grande potencial na exploração da fantasia e do imaginário. É a procura do sentido perdido pelos discursos dominantes, que anseia o resgate do sentido comunitário.



A poesia resiste à falsa ordem, (...) Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; resiste imaginando uma nova ordem que se recorda no horizonte da utopia.

Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma libertação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes. (BOSI, 1977, p. 146).

Desse modo, acreditamos que Jorge de Lima pretende em sua poesia encontrar um tipo de perfeição formal associada (de maneira enfática) à expressão do estado poético da alma. É o conteúdo e a forma em perfeita unidade e harmonia. O poeta tem como meta atingir a perfeição formal sem trair os impulsos da alma e realizá-la por meio da própria linguagem. Assim, a sua poesia desvia-se da linguagem usual, é renovadora, rica e contesta, é individual e coletiva e pretende ser um microcosmo que contém uma visão de mundo.

Uma importante característica presente em *Invenção de Orfeu* é a clara afinidade da poesia com o mito. O que vemos no “épico” limiano é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico perfeito. De acordo com essa perspectiva, é pela poesia que se deseja vivenciar os momentos de um mundo inicial. Esse aspecto é notado não só pelo anseio de reencontrar o passado, mas também pelo próprio ritmo do poema entregue à inspiração e por suas imagens inusitadas. O poeta, auxiliado pelas musas e pela graça, busca atingir as camadas mais profundas do ser através da correspondência entre o mundo edênico do passado mítico e seu texto.

Na Grécia antiga, a memória foi encarnada pela deusa *Mnemosine*, mãe das nove musas. O poeta, inspirado pelas musas, tinha a função de glorificar os fatos passados e futuros, situação que o assemelha ao profeta. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos” e da “idade das origens”. Segundo Vernant, em *Mito e*

pensamento entre os gregos, a memória (*Mnemosyne*), caracterizava-se, no pensamento mítico e arcaico grego, por ter o conhecimento do Tempo: o passado, o presente e o futuro. *Mnemosyne* tinha, igualmente, o conhecimento do Espaço: do mundo do visível e invisível, do espaço dos vivos e dos mortos. *Mnemosyne* não era, como a memória, conhecimento de um tempo passado, mas, ao contrário, memória de um tempo que continua no presente e no futuro, pois é memória de um tempo arcaico (*arché*), primordial, original da formação e organização do mundo e do espaço. A memória mítica e arcaica, portanto, tem, segundo Vernant, a onisciência: ela vê tudo em todos os momentos. Ela está além do começo e do fim. Ela tem sabedoria suprema ao conhecer o passado, o presente e o ausente, o todo do tempo e do espaço e, como que por adição, aquilo que excede esse todo. Possuído pelas musas o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*. (VERNANT, 1990, p. 105-131). Portanto, é pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espacio-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível.

A memória também está associada aos atos ligados à criação: inventar, medir, refletir, cuidar. É através da memória, que a unidade é revelada. Nela, presente passado e futuro se fundem. No momento em que o poeta é possuído pelas musas, ele absorve o conhecimento de *Mnemosyne*, dessa maneira, ele obtém todo conhecimento expresso pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Portanto, é por meio da memória que o poeta tem acesso ao indecifrável e consegue enxergar o invisível.

É exemplar a presença da figura mítica da musa na poesia de Jorge de Lima. Amparado por uma quantidade enorme delas, sejam retiradas da tradição literária ou mesmo criadas por ele. *Invenção de Orfeu*, poema que pode ser considerado síntese de toda sua obra, é exemplar para mostrar isso. No primeiro caso, as musas são representadas por Inês de Castro, Lenora, Eurídice, Beatriz, Ofélia, Penélope, Eumetis, entre outras; no segundo, está figurada em Mira-Celi e também outras provenientes de sua infância como Francisca, Lis, Celidônia, etc. Portanto, o Poeta cria auxiliado por inúmeras divindades.

É interessante notar a impressionante quantidade de musas mortas presente em *Invenção de Orfeu*. Em geral, são iniciáticas e ligadas ao reino dos

mortos: Eurídice, Lenora, Ofélia, Beatriz, Inês, Mira-Celi e Celidônia. Esta característica das musas limianas parece conter o pressuposto básico da *falta* para ato criador, que nos remete ao caráter órfico de *Invenção de Orfeu* – o poeta canta, como Orfeu, a falta de sua musa, caso contrário a sua “viagem” (o poema/o seu canto) não existiria.



É também relevante notar que o caráter iniciático e a ligação das musas ao reino dos mortos nos aponta para a ligação do poeta ao Simbolismo e a situações biográficas de sua infância, onde viu sua “amiga” (Celidônia) morrer afogada. Outro fato vindo da memória infantil diz respeito à presença de Inês de Castro, episódio da poesia camoniana lida com entusiasmo por seu pai e, sequencialmente por ele mesmo. Ana Maria Paulino aponta que este tema frequente na poética limiana também se liga ao *topos* da “Infanta defunta”, o que mostra o diálogo de seus poemas com a composição de Ravel: *Pavane pour une infante défunte*, inspirada pela lenda da morte da Princesa Polignac. O poeta também se utiliza desse tema no sentido de aproveitar o seu caráter plástico para seus poemas.^v

Em *Invenção de Orfeu* a musa Mira-Celi (sozinha, associada ou integrada a Inês de Castro) aparece de forma intensa. No fragmento do Canto VIII, em momento excepcional (e mítico) de criação, Mira-Celi desce entre o ar e o mar e traz de volta a magia para que o poeta possa se expressar. Talvez este seja um dos momentos mais sublimes de *Invenção de Orfeu* em que as duas musas mais importantes para o poeta se encontram: Inês de Castro e Mira-Celi. É a musa que capacita o poeta a captar “instantes de eternidade” que representam a poesia em si, é aquilo que faz o texto se tornar poético ou mesmo possibilita apreender o instante poético; o sentimento poético se contrapõe à passagem do tempo inexorável e destruidor de tudo. Neste momento, a poesia, recupera o passado como se conseguisse materializar e/ou armazenar o tempo perdido em seus versos. Nesse sentido, a passagem do tempo para o poeta é visto de maneira negativa, pois é por causa desse movimento temporal que tudo se destrói e se acaba. Assim, os bons momentos do passado, principalmente os relacionados à infância, tanto ao passado infantil do poeta quanto ao referente à infância da humanidade – que de acordo com a ideologia cristã representa o tempo anterior à Queda – são buscados na tentativa de se alcançar a eternidade, materializando-a por meio de pequenos instantes poéticos.

Há também nesse fragmento o redimensionamento da figura do poeta que transita entre o “imenso” e o “pequeno”, caracterizando sua mutabilidade constante e que também pode representar a mistura estilística do poema. Isso quer dizer que, em *Invenção de Orfeu*, o poeta reafirma a não apenas primazia do estilo elevado das grandes epopeias clássicas em seu poema, acrescentando na construção deste o humilde e o pequeno, como apontam suas incursões pelos temas sociais do negro, do nordestino e do índio, presentes no poema.

Invenção de Orfeu também associar-se-á à poesia guiada pelo divino (“eu enguia de Deus”). É por meio da magia que se dá o encantamento do mundo caído, como nos revela os versos: “E vendo um campo de esqueletos nus,/ela a magia fê-los encantar-se”. A última estrofe do poema abaixo revela a luta do poeta, com o auxílio da musa e do divino, na busca do tempo dos primórdios perdido, pela queda do homem no Jardim do Éden.

Tendo havido entretanto jogos simples,
jogos da noite sob os céus noturnos,
vieram lírios nas relvas e mistérios
como se algum encanto comesse.
Pois que canções, ninguém no espaço de íris
viu, mas se ouve a presença que as entoou.

E nesse instante tudo parecia
em pauta dupla, contraponto, eclipse,
coisa obscura, difícil de contar.
Um transe de magia havia no
mundo exaurido, aponto de espantar:
Mira-Celi descera entre o ar e o mar.

Nós vimo-la chegar intransitiva,
era a musa (seus gestos denunciavam-na),
pois estava tardada sem segredos,
a face fixa, a fronte pura de água.
e o lírio circundante tão brilhado

que ela aparecia antes e no fim.

Inconsútil rosácea aquela musa,
nesse arco-íris de tarde sublunar,
cisne augural ou águia albina, ou agnus.
Ela com o lírio albino e o cisne em si,
e canto suave entre nereida e anêmona,
e o som do verso em Mira-Celi vindo.

E veio para Inês justalinear,
a defunta princesa soterrada
que ilumina as comunas recalçadas.
Mira-Celi é sentida em ubiqua
presença nos jardins intemporais
do vasto mar dormindo, circundada.

Ela me fez captar esses instantes
de eternidade contra o mal que é o tempo,
ela me torna imenso ou pequenino,
eu enguia de Deus, eu ossos e ossos.
E vendo um campo de esqueletos nus,
ela a magia fê-los encantar-se

E canso-me à procura das fugazes
presenças, e momentos das terríveis
ou divinas arquiasas permanentes,
para remanescer as durações,
e para substituir, gravar um símbolo
na casa antiga da árvore perdida. (LIMA, 1958, p. 843).

Mira-Celi também é a fonte que traz paz ao poeta e ao mundo. Sua fala é a mesma do poema (*Invenção de Orfeu*), pois diz coisas “íntimas” e sem “razão”. As mãos que escrevem o poema são transfiguradas pela inspiração dada pela musa;

sem ela não há paz nem poesia. O poeta absorve a sensibilidade da musa (suas mãos estão enlaçadas e são transfiguradas em uma só, unindo as duas entidades em uma só pessoa), é “presciente” e “visionário”. Ele luta contra o tempo humano, que pode representar, por um lado, o momento vivido pelo poeta (considerado ruim) e, por outro, aquele buscado pelo poeta, mítico e eterno, semelhante ao momento anterior à Queda. Este aspecto reafirma o desejo do reencontro com o paraíso perdido mencionado nos versos anteriores, através da marcação intensa da negatividade (uso da exclamação), representada pela passagem do tempo no último verso: “Ó triste condição do humano tempo!”.

O poeta pretende dar vivacidade ao mundo, oferecendo elementos novos às coisas já existentes: perfume às pedras, odores às coisas desprovidas de cheiro e olhar às coisas pequenas, comumente não vistas. Desse modo, ele constrói, em seu poema, um novo mundo redimensionado, mais vivo e prazeroso, onde os sentidos são mais aguçados. Este mundo redimensionado pretendido pelo poeta se revela mesmo na linguagem do próprio poema, como demonstram a sinestesia “verdes sons”, a metáfora insólita “pedras esperando”, distinguindo-se do real e mimético. É um mundo configurado de uma forma diferente e por isso mesmo, por sua novidade, pode estar fora da compreensão imediata: “... de desenhos/que a luz não produziu na compreensão.” Soma-se a isso todo o ambiente não usual, que novamente é ditado por uma linguagem carregada de simbolismo mítico e que se expressa por elementos ligados ao mundo fantástico e pela junção de termos estranhos associados uns aos outros: “fantasmas”, “(...) falas de fora de/nossas bocas falando para nós.”, “voz altas sempre em lábios mudos.”, “interminável estribilho surdo.”, etc.

Daí ternura nossa em Mira-Celi
que a fim de despedir-se, fez-se imagem,
cerrou os olhos tão de viva estampa,
quis ir aos seus jardins. E então falava
coisas inatas sem razão. Havia
a paz que fora humana e nos deixara.

E essa fonte de paz rápida fluía

como um clarão que se resolve em cinzas
pois as cinzas do ocaso se acenderam
para aquecer suas pupilas claras.
E vieram luzes temporãs dos astros.
E um grande manto súbito esvoaçou.

Ficamos afetados de seu todo,
as mãos transfiguradas, nós a éramos,
ela pairou num voo – eternidade
nós éramos prescientes, visionários,
e após cegos, pois que ela se partira.
Ó triste condição do humano tempo! (LIMA, 1958, p. 848).

No Canto Nono do poema, “Permanência de Inês”, há a constatação do poema como múltiplo, mas mesmo com essa caracterização verifica-se a perenidade da infância a partir da presença da musa camoniana Inês de Castro, situada tanto na meninice do poeta como a fase final de sua poesia. Como referência biográfica bastante evidente, Inês se mostra, talvez, uma musa tão relevante para o poeta quanto Mira-Celi, criada por ele mesmo. É fundamental apontar, no entanto, que Mira-Celi surge daquela, ou seja, Inês está dentro de Mira-Celi. Em um quase depoimento, o poeta nos diz que um de seus primeiros momentos de alumbramento poético ocorreu em sua infância, exatamente na leitura do episódio de Inês de Castro feita pelo seu pai – e depois feita por ele mesmo –, fundindo realidade (a presença paterna) e literatura (o texto poético de Camões e sua leitura). Junta-se a isso o alumbramento do poeta menino, experimentando as primeiras sensações causadas pela visão da nudez feminina. Neste fragmento é possível observamos a tentativa do poeta de eternizar este momento de intensa emoção poética. Num poema revelador, ele expõe seu modo de composição do poema: sua temática, a relação de rompimento com o tempo cronológico e a presença do elemento social em sua poesia.

Inês que fulge quando o dia brilha
ou se acinzenta quando o ocaso avança,

rainha negra, mãe e branca filha,
entre arcanjos do céu etérea dança,
e nos dias dos mundos andarilha,
andar incandescente que não cansa,
poema aparentemente muitos poemas,
mas infância perene, tema em temas.

Ela fechada virgem, via-a em rio;
eu era os meus sete anos, vendo-a vejo
a própria poesia que surgiu
intemporal, poesia que me vê, verá, me viu,
ó mar sempre passado em que velejo
eu próprio outro marujo e outro oceano
em redor do marujo transmontano.

Meu pai te lia, ó página de insânia!
E eu escutava, como se findasses.
Findasses? Se tu eras a espontânea,
a musa aparecia de cem faces,
a além de mim e além da Lusitânia,
como se além da página acenasses
aos que postos em teus desassossegos,
cegam seus olhos por teus olhos cegos.

Ó vidente através, ó Inês mirante,
em nós mortes sofridas para versos,
para que nesta vida o mundo cante
e o cego e o surdo e os homens controversos
apreendam todos teu geral instante,
teus pequenos e grandes universos,
teu aparecimento em Mira-Celi,
para que tua face se revele. (LIMA, 1958, p. 871).

Possuído pelas musas, o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*. Portanto, é pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaciotemporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível. É através da memória que a unidade é revelada. Nela, presente passado e futuro se fundem. No momento em que o poeta é possuído pelas Musas, ele absorve o conhecimento de *Mnemosyne*, dessa maneira, ele obtém todo conhecimento expresso pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Portanto, é por meio da memória que o poeta tem acesso ao indecifrável e consegue enxergar o invisível.

Esse poder ontofânico pode ser evidenciado hoje na experiência poética, isto ocorre quando a poesia consegue fundar uma realidade própria a ela, quando funda seu próprio mundo. Desse modo, ao trazer a figura das musas de volta, de um passado mítico, ao nosso tempo, o poeta faz o mundo e o tempo recuarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e riqueza de vida com que vieram à luz pela primeira vez oferecendo ao leitor moderno um espaço para reflexão a respeito do fazer poético e da própria criação artística.

Referências

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um Poeta. In: PAULINO, Ana Maria (org.). *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987, p. 9-10.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo Cultrix, 1977.

CARPEAUX, Otto Maria. Organização e Introdução a *Obra Poética - Jorge de Lima*. Editora Getúlio Costa: Rio de Janeiro, 1949.

CROCE, Benedetto. *Poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*. Tradução de Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1967.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

LIMA Jorge de. *Obra Completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

MENDES, Murilo. Invenção de Orfeu: A luta com o anjo; Os trabalhos do poeta. In: *Obra Completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

MENDES, Murilo. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria (org.). *O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987, p. 11-12.

PAULINO, Ana Maria. *Jorge de Lima – Artistas Brasileiros (Poesia e Pintura)*. São Paulo: EDUSP, 1995.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

VERNANT, J. P. Aspectos míticos da memória e do tempo. Tradução de Haiganuch Sarian. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.107-130.

Para citar este artigo

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. A “Anunciação” e o “Encontro” de Mira-Celi na lírica final de Jorge de Lima. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 2, n. 1, p. 80-107, abr. 2013.

O Autor

Luciano Marcos Dias Cavalcanti é pós-doutorando em Literatura Brasileira na UNESP/Araraquara, Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2007), Mestre em Letras: Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001) e Graduado em Letras: Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal de Ouro Preto (1998). É professor do Mestrado em Letras da Universidade do Vale do Rio Verde. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa e Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes autores e

temas: Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Música Popular Brasileira e Poesia, Modernismo Brasileiro, Poesia Brasileira Século XX, Teoria da Poesia; Literatura Comparada. Autor de “Música Popular Brasileira e Poesia: a valorização do 'pequeno' em Chico Buarque e Manuel Bandeira”. Belém/Pará: Paka-Tatu, 2007.

ⁱ Texto referente à pesquisa de pós-doutorado “Mito e poesia na lírica final de Jorge de Lima”, financiada pela FAPESP, junto ao departamento de Literatura/UNESP-Araraquara.

ⁱⁱ Murilo Mendes mesmo se pronuncia a esse respeito em um de seus ensaios dedicados à interpretação de Invenção de Orfeu, “Os trabalhos do poeta”: “O que se acha em jogo em cima da mesa de operação e esta mesa de operação é o mundo todo – é a própria condição do homem, sua subsistência no presente e no futuro. A questão social transformou-se na questão mesma da humanidade. Não há distinção nítida de classes, não há mais adivinhação rigorosa da sociedade em dois campos políticos. Há em primeiro lugar a divisão do homem dentro de si próprio: a consciência desta divisão estende-se a todos. (...) Não se trata apenas, a meu ver, da transição de uma forma de sociedade para outra, declínio de uma classe e consequente subida a outra. É tudo isto e outras coisas mais. Opera-se uma revisão total das possibilidades do homem em face da natureza e do desconhecido. O poder político – penso particularmente no poder totalitário – é um dos personagens principais do drama: agravamento do terror, tentativa de exoneração do humanismo, eliminação das nossas tendências místicas e contemplativas, apelo à única força telúrica, e supressão da nossa intimidade fecunda para se criar, através de monstros métodos científicos, uma solidão estéril e desumana – o que determina o aparecimento de uma nova espécie de homem, o homem mecânico, o homem robot, o homem sozinho em face de um Estado e de um universo hostis, fautores de um permanente estado de sítio. Não creio que haja outro assunto mais próprio à meditação de um poeta de nosso tempo. Penso que tal assunto é de fato épico, alargando-se, repito, o conceito clássico.” (MENDES, 1958, p. 127).

ⁱⁱⁱ É bom frisar que o caráter metalinguístico da poesia moderna não significa renúncia à realidade. João Alexandre Barbosa observa que “o poema metalinguístico – aquele que faz da linguagem do poema a linguagem da poesia – interioriza a alegoria ao problematizar os fundamentos análogos da linguagem. Não deve haver equívoco a este respeito, entretanto: a existência do poema metalinguístico não significa, necessariamente, o desaparecimento dos dados da realidade que informam a presença do poeta no mundo; o que, de fato, ocorre é que o poema metalinguístico vem apontar para a precariedade das respostas unívocas oferecidas aos tipos de relação entre poeta e realidade. A esta univocidade agora se substitui a construção de um texto por onde seja possível apreender, como elemento básico do seu processo de significação, a própria precariedade referida.” (BARBOSA, 1986, p. 27).

^{iv} É importante apresentar as considerações de Octavio Paz sobre o “poema puro”, concordamos com o crítico quando diz que: “um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar – exigência que acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria, literalmente, indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é

sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Esta circunstância permite uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – e nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta.” (PAZ, 1972, p. 51-52).

^v Cf. Paulino (1995, p. 38-40).